

BEAUMARCHAIS UND SALIERI

1774, nachdem Gluck mit „Iphigénie en Aulide“ und „Orphée“ grandiose Erfolge in Paris verbucht hatte, beabsichtigte Beaumarchais Gluck für ein Libretto zu gewinnen, in dem er, Beaumarchais, eine neue Konzeption der Oper verwirklicht wissen wollte. Jedoch das Gluck'sche Mißbehagen gegen die Franzosen, die desolaten Zustände an der „Académie Royale de Musique“ und nicht zuletzt Glucks Krankheit ließen es nicht zu einer Zusammenarbeit Beaumarchais-Gluck kommen.

Am 26. April 1784 wurden mit ungeheurem Aufwand Salieris „Danaiden“, die oft Gluck zugeschrieben wurden¹, in der Pariser Opéra uraufgeführt. Beaumarchais' „Le Mariage de Figaro“ erlebte am folgenden Tag in der „Comédie Française“ ihre offizielle Premiere. Beide Stücke waren in den nächsten Jahren die Kassenschlager der beiden großen Pariser Theater.

Durch den Erfolg der „Danaiden“ bestärkt, glaubte Beaumarchais nun in Salieri, den man als „digne successeur de Gluck“ ansah, den Komponisten gefunden zu haben, mit dem er gemeinsam eine Reform der französischen Oper durchführen konnte.

Als Salieri Mitte Juli 1784 nach Wien zurückkehrte, hatte er zwei neue Libretti im Gepäck: Guillaards „Les Horaces“ und Beaumarchais' „Tarare“. Auf Glucks Rat vertonte Salieri zunächst die „Horaces“². „Tarare“, so Gluck, erfordere zu viel Zeit „per la singolarità, con la quale il soggetto è trattato“³.

Nachdem die „Horaces“ im Dezember 1786 in der Pariser Opéra durchgefallen waren, logierte Beaumarchais Salieri noch im gleichen Monat in seinem Hause ein, um ihm tatkräftig bei der Konzeption des „Tarare“ beizustehen⁴.

Welches waren nun Beaumarchais' neue Ideen, was wollte er an der herkömmlichen französischen Oper reformieren? Der Dichter des „Mariage de Figaro“ hat sich zu seinen „Neuerungen“ u. a. in seinem Manifest „Aux abonnés de l'Opéra qui voudraient aimer l'opéra“⁵ und in der zweiten Ausgabe der „Tarare“-Partitur⁶ geäußert. Seine Theorie kann in drei Punkten zusammengefaßt werden.

1. Beaumarchais fordert eine enge Zusammenarbeit von Librettist und Komponist, der Textdichter soll ebenso Musiker sein wie der Komponist Poet. Er sieht diese Forderung als erfüllt an: Salieri ist nach Beaumarchais' eigener Aussage „né poète“ und er, Beaumarchais, selbst bezeichnet sich als „un peu musicien“.
2. Die Musik in der Oper ist, nach Beaumarchais, nichts anderes als die Verse in der Tragödie, die Musik ist eine „expression plus figurée, une manière plus forte de présenter le sentiment ou la pensée“. Die Gedanken des Textdichters sind nur in eine harmonischere Sprache zu kleiden, um so eine größere Ausdruckskraft zu erzeugen. Beaumarchais empfahl Salieri: „Faites-moi une musique qui obéisse et ne commande pas, ni subordonne tous ses effets à la marche de mon dialogue et à l'intérêt de mon drame“⁷. Der Komponist soll „simplifier le chant du récit sans contrarier l'harmonie, le rapprocher de la parole“. Von den Ausführenden verlangt Beaumarchais: Der Sängerschauspieler soll die Verse deutlich aussprechen, er soll den Text so singen, wie er versifiziert ist. Das Orchester seinerseits habe ganz in den Hintergrund zu treten, es solle auf keinen Fall den Sänger zudecken. - Das bedeutet strikte Unterordnung der Musik unter die Poesie, strikter Gegensatz zu Mozarts Auffassung: „bey einer opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn“⁸. Mit seinem Postulat zeigt sich Beaumarchais als echtes Kind seiner Zeit: für den Aufklärer ist allein der Text relevant, der sich an den Esprit wendet, Musik und Dekorationen, die Ohr bzw. Auge an-

sprechen, sind dem Text folglich untergeordnet.

3. Beaumarchais versucht die Ketten der alten „tragédie lyrique“ zu sprengen, indem er eine „confusion des genres“, ein „genre mixte“ anstrebt. Die Oper soll, was das Sujet angeht, Tragisches und Komisches, philosophische Tendenzen, wissenschaftliche Einflüsse, politische Anspielungen, musikalische Theorien, Satire und Kritik vereinen. Ferner ist Beaumarchais auf Erweiterung des klassischen Wortschatzes bedacht: Familiäre und bizarre Ausdrücke, Archaismen und Neologismen, ferner Worte, die gegen die bienséance verstoßen, sollen im Textbuch und damit in der Oper Eingang finden.

Beaumarchais' Theorie führt Diderots Anschauung vom „genre intermédiaire“, das Tragödie und Komödie umfassen soll, konsequent fort und bereitet den „Préface de Cromwell“ (1827) von Victor Hugo vor.

Ist nun Salieri auf Beaumarchais' Forderungen im „Tarare“ eingegangen? Diese Frage kann nur mit ja beantwortet werden. Studiert man die Partitur dieser von den Zeitgenossen oft geschmähten Oper, so erkennt man, daß Salieri genau die theoretischen Maximen und praktischen Regieanweisungen seines Librettisten befolgte. Diese Aussage bestätigt ein weiteres Faktum: Beaumarchais arbeitete Salieri einen genauen Plan für die Vertonung der Rezitative aus. Zwei dieser „Tarare“-Szenen (III, 2 und III, 6) sind uns bis jetzt bekannt⁹. Vergleicht man Beaumarchais' Vorschriften und Salieris Ausführung, so muß man gestehen, daß der eigentliche musikalische Schöpfer dieser zwei Szenen Beaumarchais ist, daß Beaumarchais hier in die Rolle des Komponisten geschlüpft ist¹⁰. Auch zum „Couronnement de Tarare“, einem revolutionären Anhang zum „Tarare“ aus dem Jahre 1790¹¹, hat Beaumarchais Salieri Anregungen zur Komposition gegeben. Beaumarchais schreibt: „Voici quelques idées pour l'ariette du nègre. Cette nation brûlée ne chante point comme les autres, elle a un chevrottement, une trépidation en chantant, qui exige que l'on s'en rapproche lorsqu'on veut la produire en scène“. Als Anleitung für Salieri verfaßte Beaumarchais eine Melodie nach einem Negergesang¹².

Es wäre interessant, wenn man weitere Szenenangaben Beaumarchais', besonders für Arien und Chöre, finden würde, um so tiefer in den Arbeitsprozeß von Beaumarchais und Salieri eindringen zu können.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu R. Angermüller, „Antonio Salieri. Sein Leben und seine weltlichen Werke unter besonderer Berücksichtigung seiner 'großen' Opern“, Phil. Diss. Salzburg 1970, Bd. 2, 1, 67-111.
- 2 Erstaufführung am 7.12.1786. Vgl. Angermüller, a.a.O., Bd. 2, 1, 127-135.
- 3 Salieri an C.F. Cramer, 20.7.1784. Vgl. Angermüller, a.a.O., Bd. 3, Nr. 16.
- 4 Zur Aufführungsgeschichte vgl. Angermüller, a.a.O., Bd. 2, 1, 138-179.
- 5 Vollständig abgedruckt in: „Beaumarchais. Théâtre complet“, hrsg. M. Allem/P. Courant, Paris 1957, 369-379.
- 6 Paris 1787.
- 7 Vgl. dazu M. Rouff, „Un opéra politique de Beaumarchais“, La Révolution Française 59, 1910, 215.
- 8 „W.A. Mozart, Briefe und Aufzeichnungen“, hrsg. A. Bauer und O.E. Deutsch, Kassel/Basel/Paris usw. 1963, Bd. 3, 167.
- 9 Abgedruckt bei E. Lintilhac, „Beaumarchais et ses oeuvres“, Paris 1887, 281-284.

- 10 Eine genaue Analyse der Szenen findet sich bei Angermüller, a. a. O., Bd. 2, 2.
- 11 Wie oft zu lesen ist, soll Salieri das Stück wegen seiner fortschrittlichen Ideen nicht vertont haben, jedoch konnte ich kürzlich das falsch katalogisierte Stück in der Musikabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek (Sign.: S. m. 4526) identifizieren.
- 12 Die Melodie ist bis heute verschollen.

Sol Babitz

MODERN ERRORS IN BEETHOVEN PERFORMANCE

The music of Beethoven is not generally considered to present problems of interpretation in the sense of a Bach and this is reflected in the paucity of writings on the subject. However, there have occurred many changes in the idiomatic conventions of performance in the 150 years since Beethoven's death and there is a definite need for rethinking this subject in the light of such neglected sources as Türk's "Klavierschule" (1805), and Baillot's "l'Art du Violon" (1832). Beethoven today is considered primarily a Schillerian, revolutionary predecessor of Wagner; however there is another equally important side - the eighteenth-century side. Beethoven was a follower of C. P. E. Bach and Haydn and the neglect of this side has led to performances which are excessively "Promethean".

Today Beethoven suffers from two Wagnerian excesses: the "long-line" and the liberation from the "tyranny of the bar-line". Since the "long-line" was invented by Wagner and since most of Beethoven's contemporaries advocated bar-line accents (Liszt was the first to object to them) one can say that the smooth, non-accented Beethoven performance is not historically justified. In tone-production there has also been a great change: a "big-tone" is today considered the prime requisite for success - this however was not always so. The use of the old hand-wrist control in violin-bowing and keyboard playing rendered the modern kind of tone impossible while the arm-shoulder impulse needed for the modern tone renders impossible many of the subtleties which are needed for the presentation of the old accents, etc. The recordings of the examples which illustrate this paper are performed by members of the Early Music Laboratory who have undergone extensive self-reeducation in technique and style. In every case there are basic differences between the new and old.

Summary of Differences between the Styles of Beethoven, Mozart & Today

1. Articulation (Ex. I.). Beethoven considered Mozart's keyboard-playing to be "too choppy". This is an indication that he must have played in a somewhat broader style. However, compared to the present Wagnerian "long-line" Beethoven's articulation would be considered too broken and "choppy".
2. Metric Accents (Ex. II A.). Beethoven's articulation being a little broader than that of Mozart his music would need proportionately less metric accents since these are needed to hold together the line broken with silences. Despite Beethoven's lesser accents his performance was nevertheless infinitely more accented than that of the modern performance. The manner in which Beethoven's music is distorted by the modern lack of accents is demonstrated in Ex. IIA.
3. Rubato. Beethoven, especially in later life, was reputed to have used a "true rubato", whereas Mozart, in a letter, said that his performance, while free in the right hand was strict in the left. Such freedoms are rarely heard in either composer.